

2
21/2

CONCIERTO DIDACTICO:

Cuatro músicos franceses

cuatro periodos.

- Texto de conferencia -

FARRERA: INSTRUMENTISTA

Ma. Asunción Leñero



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

C O N T E N I D O

I.- Antecedentes de Periodo Romántico

- 1.-Fauré
- 2.-Audición: Fantasía / Faure

II.- Impresionismo

- 1.-Impresionismo y Simbolismo
- 2.-Poema de Simbolista
- 3.-Trio de Flauta, viola y arpa / Debussy

III.-Antecedentes del grupo de los 6

- 1.-Erick Satie
- 2.-El Grupo de los 6
- 3.-Sonatine de / Darius Milhaud

IV.- Antecedentes Joven Francia

- 1.-Alemania - Francia
- 2.-Serialismo - Dodecafonismo
- 3.-Olivier Messiaen
- 4.-Análisis Partitura
- 5.-Audición: Mirlo Negro / Olivier Messiaen.

Nos situamos precisamente en la Europa de mediados del siglo XIX. El periodo romántico corresponde al periodo de asentamiento del capitalismo occidental. La revolución industrial ha dado muestras ya de cambios profundos y radicales. Surgen nuevas fuentes de energía; la luz eléctrica sustituye la luz del gas, las comunicaciones han progresado considerablemente con los adelantos de la ingeniería y del comercio. La aplicación de los conocimientos científicos modernos abren nuevos horizontes en el mundo del arte; nuevos materiales en la arquitectura, descubrimiento y uso de pigmentos en la pintura, reforzamiento de sistemas técnicos aplicados a los instrumentos y su construcción estandarizada. Impresión, registro y difusión de los materiales artísticos para su inminente masificación.

Pero hay hechos que solo le conciernen, al país que hemos acuñado para nuestro estudio: Francia.

Esta Francia por los años de 1852 se recobrará de grandes embestidas políticas, entre la monarquía absoluta de Luis XVI de los años de 1789 hasta el imperio Napoleónico. De la mitad del siglo XIX en adelante los gobiernos buscarán fórmulas constitucionales de legislación

Surgirá el humanismo que englobará en su marco las nuevas doctrinas filosóficas donde se reconciliarán los conceptos estáticos del idealismo y los conceptos dinámicos de las nuevas teorías de evolución.

¿Qué pasa ahora en sus artistas? ¿Cuál será el medio y el contenido de su expresión? El periodo romántico se caracteriza por una reafirmación constante del individualismo artístico. El músico compone piezas virtuosas y los temas son llevados una y otra vez a varias regiones tímbricas. Introduce con más frecuencia la armonía alterada, la agógica se vuelve complicada, con los retardandos, los acelerandos, los fortísimos y pianos, -- creando una atmósfera cargada de emotividad.

Estas ideas se emparentarán por sobre todo a las directrices -- germánicas, que en la música en particular creará toda la escuela Wagneriana de compositores.

Y empezamos a entrar al tema que nos interesa. Cuando notamos que desde Fauré hasta Boulez; la escuela francesa, marca un precedente estilístico de carácter formalmente nacionalista rompiendo con la tradición romántica por excelencia de un internacionalismo reciclante con generatriz musical germánica.

- 1 Nota de Fauré: "Estoy muy cansado de estos alemanes, pese a los esfuerzos que hacen por ser agradables: por encima de todo estoy empachado de música. Tienen dotes muy pronunciadas en esta esfera, solo que les falta nuestra sutileza de gusto y nuestra sensibilidad. ¡Y lo divertido es que mi música ha sido criticada por ser muy fría, demasiado bien educada! No somos de la misma raza, eso si que está fuera de duda".

Faure compone a avanzada edad y sus composiciones son contemporáneas de Debussy; sin embargo se le puede considerar predecesor de éste en cuanto a estilo se refiere. Faure nos marca el primer paso a la modernidad francesa y aunque no fue un revolucionario su tratamiento modal y contrapuntístico adaptado a las formas tradicionales, es una innovación de mucha importancia para el estudio francés y sus consecuentes transformaciones.

- 2 ...La polifonía excesiva de Wagner -aunque siempre enteramente -- justificada-, el claroscuro de Debussy y los retorcimientos despreciablemente apasionados de Massenet son las únicas cosas que conmueven o impresionan a los auditorios del presente. Son indiferentes a la limpidez, sincera música de Saint Saens, que es a -- quien siento más cercano. Y todo esto me provoca escalofríos.

La pieza de Faure que voy a interpretar es una pieza en dos partes: un andantino y un allegro. La primera parte es una introducción de carácter muy libre, la segunda le es contrastante por su ritmo y su carácter. Como mucha de la composición de Faure, esta obra flota siempre dentro del ámbito de varias tonalidades. Se de nota un uso permanente del cromatismo, y de cierto grado de virtuosismo. Uno de los recursos que utiliza marcadamente en el segundo movimiento son los saltos armónicos en forma de arpeggios. - Así se conjugan las escalas cromáticas en los pasajes cantados y las melodías en forma de arpeggios utilizados en las partes más -- rítmicas y rápidas.

Por el registro agudo utilizado en la flauta, por su movimiento virtuoso y por sus pasajes románticos podemos decir que la Fanta-

sia de Faure es una unidad de composición brillante, libre y emotiva, hermoso ejemplo de la música escrita por él.

FANTASIA: FAURE.

La revolución musical francesa realmente empieza por la aparición en escena de Debussy:

- 3 "Nadie está mejor calificado que Debussy para presidir la descomposición de nuestro arte. Todo se pierde y nada se crea en la música de Debussy... Un arte semejante es malsano y dañino. Esta música nos disuelve porque es ella misma disolución.

Debussy desde sus primeras obras sustituye el desenvolvimiento clásico del discurso musical y el molde predestinado de las formas académicas por una libertad formal que se convierte en la esencia misma de su genio. Las alternativas lógicas están reemplazadas por una sucesión deslizante.

- 4 ...El ritmo, el canto, la tonalidad, he aquí tres cosas desconocidas por Debussy y desdeñadas voluntariamente por él. Su música es vaga, flotante, sin colores, sin contornos, sin movimiento y sin vida...

El impresionismo en su actitud de arte no terminado confiere a la obra artística de signos componentes, trabaja por medio de las partes del material que constan, la realidad así está fundamentada por el devenir, por las partes que conforman, por la vida en evolución. "Es un arte del hombre de la ciudad que así mismo se vé en términos de paso temporal, tensiones crecientes y cambios súbitos...1"

5 "A mi me gustaría ver en la creación, y hacerlo por mi parte, una clase de música libre de temas y motivos, solo formado por un tema muy cantado y continuo, que nunca se interrumpa y que tampoco se repita. Entonces tendrá un desarrollo compacto y de ductivo.

6 ..."Opino que solamente el placer del momento, material o intelectual tiene valor. Gozar del encanto de una mujer, leer un buen libro, o tomar una buena comida, son tal vez hechos de poca importancia, pero nadie puede quitarnos el bienestar que -- nos han procurado, aunque el mundo desaparezca mañana..."

Como ya hemos hablado de Debussy revolucionario, sería recomendable enumerar sintéticamente los recursos de composición que utilizó con más frecuencia. Estos fueron los siguientes: El movimiento paralelo, las escalas por tonos enteros, las escalas pentáfonas, escalas modales, acordes de novena, cadencias no conclusivas.

Es importante aclarar que estos recursos ya habían sido utilizados por compositores anteriores y contemporáneos a Debussy. Pero es el talento con lo que fueron combinados, lo que le confiere a la obra de Debussy esa originalidad y esa frescura tan exquisita.

Algo parecido sobre la búsqueda de ese colorido musical la encontramos en los poetas simbolistas: entre ellos encontramos a Mallarmé, Rimbaud y Verlaine; muchos de sus trabajos musicali-

zados por Debussy.

Para enfatizar las correspondencias del arte impresionista con el movimiento simbolista, me gustaría utilizar un ejemplo.

Uno de los recursos de Claude Debussy son los acordes sin definición tonal. Todos los acordes que tradicionalmente se emparentan por funciones dentro del ámbito tonal, Debussy los toma sin justificarlos tonalmente. Forman parte esencial de su música ampliando el colorido tradicional y redefiniendo un espectro musical de estética diferente.

Al igual que los simbolistas, el recurso particular se utiliza no por su significación intelectual (conducción tonal) ni por significación emocional, sino por la representación de su evocación simbólica.

Los impresionistas y simbolistas coinciden en utilizar palabras y acordes en función de su color, así pues, el poema simbolista fluye al igual que la música de Debussy por una sucesión de imágenes sin pausa.

POEMA DE MALLARME MUSICA CLAUDE DEBUSSY.

La sonata para viola, flauta y arpa de Debussy, corresponde a su última etapa de composición musical. Esta obra fue escrita en 1916 y es contemporánea de Jeux, de los doce estudios para piano y las dos sonatas de cello y piano y violín y piano. Debussy concibió -

originalmente la sonata utilizando el oboe, en vez de la viola, pero este instrumento de cuerda y sus recursos para puntear lograban unir más la flauta y el arpa. En esta sonata la flauta se mueve en su registro grave con la intención de formar con la viola y el arpa una textura suave y poco metálica (Como suena normalmente la flauta en su registro agudo).

Se distinguen muchas figuras rítmicas y melódicas de adorno cercanas casi a la improvisación; en torno a una nota se integran muchas otras de carácter ornamental generalmente en forma de grupetos y mordentes. Debussy utiliza en este segundo movimiento la escala diatónica como un recurso que da continuidad, fluidez y elegancia a la obra. Esta es una obra de especial dificultad para la viola y de mucha delicadeza sonora para todos y cada uno de los instrumentos del trio.

SONATA PARA FLAUTA, VIOLA Y ARPA (CLAUDE DEBUSSY)

El siglo XX será un siglo de grandes sorpresas; todo se sucede con rapidez, el tiempo se acorta con respecto al quehacer científico y tecnológico. A un invento le siguen otros miles. La tecnología va a pasos agigantados y el hombre acostumbrado a su propio paso, le corretea, a zaga de su sombra.

Los hermanos Wright comienzan la era de la aviación en 1903, Tomas Edison patenta su cámara cinematográfica. Henry Ford introduce en 1908 el modelo T de automóviles. Einstein formula en 1910 la teoría general de la relatividad, en 1928 se proyecta la primera película cinematográfica sonora, en 1939 se explota comercialmente la televisión, etc.

En Francia como en toda Europa reinó de 1871 a 1914 un estado aparente de paz. Después de la ineficaz reunión pacifista de La Haya en 1899, los gobiernos europeos generaban alianzas colaterales, creando un clima de recelo y competencia constante. Se formaron 2 grandes alianzas rivalizantes: Francia se alió con Inglaterra y Rusia, armando la triple ENTENTE y Alemania se unió con Austria y Hungría formando la Triple ALIANZA.

Aun cuando al finalizar la primera guerra mundial (1914-1918) Francia se vió favorecida por la derrota de la triple Alianza, los efectos morales, sociales y culturales se vieron afectados. Una nueva forma de tecnología aplicada cobró vida: la guerra armamentista.

La nueva generación de artistas en Francia, que sucede a la guerra tiene un sello característico y una dificultad expresa. La primera es el haber tenido que sobrevivir a la tensión de la guerra y la ocupación. La segunda es la dificultad de crear y crear en algo nuevo.

Erick Satie es un digno representante de esta corriente de posguerra, su sarcasmo y su anarquía, pondrá un hasta aquí a todas las ideas románticas de los impresionistas gestando la nueva imagen de un músico que solo es un hombre que está dispuesto a trabajar para hacer una obra clara, formal y accesible.

7 ...todo el mundo os dirá que yo no soy músico. Es cierto. Desde el principio de mi carrera me he clasificado entre los fenométrógrafos: me gusta más medir un sonido que escucharlo. Con el fonómetro en mano, trabajo alegremente y con seguridad ¿Qué no habré pesado o medido? todo lo de Beethoven, todo lo de Verdi, etc.

La primera vez que emplee el fonóscopo examinaba un si bemol de mediano tamaño. Jamás he visto, os lo aseguro, nada más repugnante. Llamé a mi criado para que lo viera.

¿Conocen ustedes la limpieza de los sonidos? Es algo bastante sucio. El hilado es más limpio. Nos encontramos con la fonotécnica. En cuanto a las explosiones sonoras, a veces tan desagradables, se pueden atenuar introduciendo algodón en los oídos, ya estamos aquí en la pirofonía.

Creo poder decir que la fonética es superior a la música. Es más variada. El rendimiento económico es más grande. Un fenométrónomo a la mitad de su rendimiento, puede fácilmente anotar más sonidos que el más hábil de los músicos en el mismo tiempo y con el mismo esfuerzo. A esto debo el haber podido escribir tanto. El porvenir está en la fonética.

Erick Satie, Societé Internationale de Musique,

15 Abril, 1912.

El es Erick Satie y se opone a que la música o cualquier cosa - se tomara en serio. Está convencido de que lo único saludable - que la música puede hacer en nuestro tiempo es dejar de empeñarse en causar impresión. Al desdeñar todo lo impresionante, lo - heroico, lo retórico y, todo lo que pretende conmover al público; Satie con su composición precisa y sincera se aleja un paso más de todo el espíritu romántico y abre el camino a compositores jóvenes que fuera ya de la influencia wagneriana y ahora -- nueva influencia Debussysta, se abren camino en el panorama de la música francesa.

Satie fue ante todo un ideólogo y aunque no perteneció a ningún grupo apoyó con entusiasmo a jóvenes compositores tales como la escuela de Arcueil y posteriormente el "grupo de los seis". - Ahondaremos en este último por haber sido el más significativo.

El grupo de los 6 nació de un artículo del crítico Henri Collet publicado el 16 de Enero de 1920 en Comedia Titulado "Una obra de Rimsky y una obra de Cocteau; los 5 rusos y los 6 franceses"; en realidad la única manifestación colectiva tuvo lugar el 18 - de junio de 1921 en el escenario del teatro de los Campos Eli-- seos.

8 A modo de manifiesto del grupo de los 6. "Hacia una música Habitable".

"El público pregunta y hay que contestar con obras, no con manifestos. Hay una casa, una lámpara, una sopa, fuego, vino, pipas, detrás de toda obra importante.

Un artista puede abrir tanteando una puerta secreta y no comprender jamás que esta puerta esconderá un mundo tras de sí.

Hay obras largas que son cortas. La obra de Wagner es una obra -- larga que es larga, una obra en extensión porque el aburrimiento es, una droga útil para atontar a los files.

El público se sorprende de los títulos ridículos y de las anotaciones de Satie, pero respeta el libreto de Parsifal. En música la línea es la melodía. El retorno al dibujo hará necesario el re torno a la melodía.

Basta de hamacas, de guirnaldas y de góndolas; quiero que se cons truya una música en la que yo viva como en una casa. La música no es siempre una góndola, un corcel, una cuerda rígida. Es a veces también una silla.

El Joven no debe comprar valores seguros".

Este grupo resume el ideal de claridad, sobriedad, sencillez y con cisión de los compositores en contra del periodo romántico e impre sionista. Respetan la forma y la tradición, cuidan las proporciones y el desarrollo claro. Aunque se definieran en 1921 como grupo, en su ulterior desarrollo se distinguen caracteres estilísticos -- muy distantes, inclusive contrastantes. Este grupo: hace conciencia

de valores reivindicativos prerománticos y tiene peso en cuanto rompe una inercia más de composición plagada de esquemas, antes románticos y ahora Debussystas".

- 9 "Cuando comenzaba yo a componer música comprendí en seguida los peligros que existen si se siguen los caminos de la música impresionista. Tanto deslizamiento, tantas brisas perfumadas, tantos fuegos artificiales, tanta indumentaria resplandeciente, tantos humos y tanta languidez marcaban el fin de una época, cuyo amanecimiento me producía una repugnancia insuperable".

Darius Milhaud escribió esta sonatine para flauta y piano en -- 1922. Un año después del evento que realizara el grupo de los -- seis para conmemorar su adhesión.

A lo largo de 1920 y 1930, Milhaud combinó su arduo trabajo de -- composición con intensivos viajes a Rusia, Siria, Sandivia, España. Se dice que su influencia más importante la obtuvo en su estadía en Brasil donde permaneció 6 años como secretario del ministro de cultura.

Darius Milhaud es uno de los compositores más productivos del Si glo XX, incursionando en varios géneros, por lo demás heterogéneos.

La composición de Milhaud, se caracteriza por un uso acentuado -- de armonía politonal, acordes politoniales y bitonalidad. La mo-

dadidad y sus recursos de fusión armónica completan su reputación - de compositor fecundo y original.

En esta Sonatine de Milhaud y en especial en este movimiento se distinguen en particular dos recursos: el modal (escala que incluye un intervalo de 1 1/2 tonos y dos semitonos sucesivos) y la progresión armónica, derivada de la escala modal original.

En la segunda parte Darius Milhaud utilizará la escala por tonos para desenvolver todo el carácter irónico y juguetón de la pieza. Solo al final escucharemos el tema de la exposición del movimiento.

Esta pieza aún cuando la parte de flauta está construida sobre un patrón original muy particular, en su totalidad es una obra muy melodiosa y muy hermosa.

SONATINE: DARIUS MILHAUD

¿Qué puede hacerse con todo ese arsenal de tradición? Con todas esas idas y venidas de la proposición y de la contraparte.

El mundo se ha quejado de un dolor muy nuevo, y muy viejo, ha estado llorando la Segunda Guerra Mundial. El Eje formado por Alemania, Italia y Japón, ocupan todo el norte de Europa, los Aliados formados por Inglaterra, Francia y la URSS, suman tropas de E.U.A. y resisten la embestida.

En Francia la resistencia comandada por Charles de Gaulle y las tropas inglesas y americanas que se introducen por Normandia, repliegan las tropas alemanas.

La Guerra se corona por un hecho que rebasa los caracteres del siglo anterior, un descubrimiento científico del siglo XX aplicado a la exterminación, el 6 de Agosto de 1945 estalla la bomba en Hiroshima.

Después de los problemas ocasionados por la guerra, se abre de nuevo la persiana de la vida, la actividad, la confluencia de artistas y su intercambio.

Para seguir de cerca el proceso que sucede a continuación en la Francia de los cuarentas es imprescindible hacer marcha atrás -- para hacer un recuento de las novedades que se han suscitado -- hasta la fecha.

Es imprescindible mencionar que Schoenberg desde hace algunos años ha lanzado ya al mundo su teoría básica de composición alrededor de la serie de 12 sonidos cromáticos. El cromatismo Wagneriano con su tejido cerrado, no ha permitido la cabida de un acorde más; estalla en los trozos minúsculos del sistema del semitono.

Existe un desarrollo correspondiente entre los procesos musicales Alemán y Francés pero sus caminos son muy diferentes. En Francia existe un apego tradicional modal y en Alemania un apego tradicional cromático. Y así como en Viena, Schoenberg lo lleva hasta sus últimas consecuencias, así Messiaen lo hace en Francia. El dodecafonismo en Alemania y el Serialismo agógico -- en Francia son tendencias similares hacia una composición programática e intelectualizada.

Olivier Messiaen compositor francés, relaciona y justifica todo un método de composición por apego a las formas reales de la naturaleza y la manera más efectiva de imitarla.

10 Para mí, la verdadera, la única música, ha existido siempre en los ruidos de la Naturaleza. La armonía del viento en los árboles, el ritmo de las olas del mar, el sonido de las gotas de la lluvia, de las ramas rotas, del choque de las piedras, de los diferentes gritos de los animales, son para mí la verdadera música. Si he escogido a los pájaros por maestros es porque la vida es corta y el anotar los cantos de los pájaros es siempre -- más fácil que la transcripción de armonías del viento o del ritmo de las olas. El primer trabajo consiste en discernir los diferentes pájaros y sus cantos. Esto representa años de observación...

Entre las técnicas de composición de Messiaen de más trascendencia enumeraremos: los ritmos no retrógrados, surgidos de las investigaciones sistemáticas de ritmos complejos y sutiles utilizados en la India; los modos de transcripciones limitadas, los grupos pedal (sugeridos quizás por su profesión de organista), - los grupos pasaje, sus series agógicas comprendiendo ritmos, alturas, intensidades, y articulaciones, etc.

11 ...Uno de los maestros que ha desempeñado uno de los papeles -- más importantes de nuestra época respecto a las jóvenes genera-

ciones de compositores y de intérpretes, desempeñando a la vez un papel principal en la evolución del lenguaje musical del siglo XX. Se quiera o no, la importancia de Messiaen es de este orden. El negarlo sería jugar al avestruz.

Messiaen marca desde entonces una línea de composición hacia un de terminismo sonoro. Todos los elementos de la enseñanza clásica de la composición son abolidos por pequeñas estructuras formadas por parámetros.

Para terminar mi exposición me gustaría mostrar los recursos de -- Messiaen en la obra particular que va a ser interpretada.

El Mirlo Negro es una de las tantas piezas compuestas de Messiaen sobre los pájaros. La obra tiene 5 partes. La primera y tercera es aquella donde el pájaro canta solo. Notas rápidas con grandes sal tos hacia las regiones agudas y largos silencios sorprenden por la imitación de la naturaleza y su magia.

Le sigue la 2a. y 4a. parte donde el piano y la flauta siguen una misma melodía cantando en canon muy sincopado. Esta 2a. y 4a. parte ya hace pensar en el proceso intelectual que un compositor desa rrolla para hacer interesante y organizado un material sonoro; -- donde la cualidad tiene menos color pero mas enigma. La última -- parte asemeja ya el canto de un conjunto de pájaros. Que cantando todos a la vez interrumpen las voces del entorno.

Como en la mayoría de la música de Messiaen, se utiliza la serie. En esta pieza la serie melódica, tiene 2 series rítmicas. El recurso del ritmo con duración aumentada así como el canon rítmico muy sincopado, hacen de la interpretación de esta pieza algo delicado y difícil. La propia sincronía del piano y la flauta, con su carácter atonal y arrítmico crean una atmósfera estricta en la interpretación, pero libre en su carácter.

EL MIRLO NEGRO: OLIVIER MESSIAEN

INDICE DE NOTAS:

- Nota 1 - Hans, Bal: El Mundo del Músico.
Edit. Siglo XXI pág. 454. 1983.
- Nota 2 - Op. Cit. El Mundo del Músico.
Edit. Siglo XXI pag. 455.
- Nota 3 - "Camille Bellaigue, La Revue des Deux Monden" en
La Música Contemporánea Francesa. pag. 298.
- Nota 4 - "Arthur Pougin, Le Menestrel" en
Op. Cit. pag. 298.
- Nota 5 - "Claude Debussy, Monsieur Crochre antidelattante,
Galimard 1926. Op. Cit. pág. 295.
- Nota 6 - "Heinrich Strobel - Claude, Debussy
Ed. Le Bon Plaisir, Librarie plan 1952" en
Op. Cit. pág. 299.
- Nota 7 - "Erik Satie, Societé International de Musique 1912"
en Op. Cit. pág. 302.
- Nota 8 - "Jean Cocteau, Le Coq et L'Arlequin, Ed de la Sirene
1918". en Op. Cit. pág. 312.
- Nota 9 - "Darius Milhaud, Etudes. Ed. Claude Aveline 1927
en Op. Cit. pág. 314.
- Nota 10 - "Olivier Messiaen, Rencontres avec Olivier Messiaen
por Antoine Golea, Julliard 1960 en
Op. Cit. pág. 322.
- Nota 11 - "Claude Rostand, Olivier Messiaen Ed. Ventadour 1957"
en Op. Cit. pág. 321.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

B I B L I O G R A F I A

- 1) HANSEN Peter. -"Paris" en An Introduction to twentieth Century Music. 2a. Edition Allyn and Bacon INC. USA. 1967.
- 2) SCHOENBERG, Arnold. -"New Music outmoded en music Style and Idea. Edited by Leonard Stun Faber X Faber, London 1975.
- 3) MACHLIS, Joseph. -Introducción a la Música contemporánea. Ediciones Marymar. Argentina 1972.
- 4) _____ . -"Non Functional Harmony" en The New Oxford History of Music. London. Oxford University Press. New York. Toronto.
- 5) STROBEL, Heinrich: "Primera Conferencia" en Tendencias de la Música de Hoy. UNAM. México 1964.
- 6) SAMUEL, Daude. -"Debussy y el renacimiento francés" en Panorama de la Música Contemporánea. Ediciones Guadarrama. Madrid.
- 7) _____ . -"The Twentieth Century of the European Continent en "History of music thought".
- 8) COOPER'S Martin. -French Music from the Death of Berlioz. To the Death of Faure.
- 9) GAL, Hans. El Mundo del Músico. Edit. Siglo XXI. México, -- 1983.
- 10) ROSTAND, Claud. La Música Francesa Contemporánea. Edit. -- Alameda. México, 1954.

- 11) FLEMING, William, Arte, Música e Ideas. Edit. Interamericana. México 1981.
- 12) G. ESCARPIT Robert.-Historia de la literatura francesa. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- 13) S. MALLARME, Stephane.-Antología. Edit. Visor, Madrid, 1978.
- 14) Enciclopedia PLANETA. Tomo 2.